a cura del Comune di Trieste

Trieste 1954 1994 sabato 17 dicembre 1994
Anno 1 numero 3

1954 Trieste 1994

il tempo passato la vita futura

Un balzo verso l'arte contemporanea

In mostra al museo Revoltella opere, autori e movimenti fino alle soglie degli anni ottanta

Gli anni Cinquanta e Sessanta rappresentano per il Museo Revoltella di Trieste una delle fasi più fervide e costruttive, anche se tormentate, della sua lunga storia, in cui, salvaguardando l'eredità del passato, si sono poste solide basi per lo sviluppo futuro dell'istituzione. Questo periodo coincide, tra l'altro, anche con la massima estensione della rete di relazioni esterne dell'istituzione, da cui sono derivati effetti benefici come una crescita significativa del patrimonio e la conquista di quel prestigio nazionale che nemmeno la chiusura degli anni Settanta e Ottanta ha potuto cancellare.

Probabilmente questo risveglio non è che il riflesso del più generale fenomeno di rinnovamento linguistico delle arti esploso nel dopoguerra e penetrato come una nuova linfa in tante istituzioni museali italiane, unito alla fortuna di avere, allora, nel Curatorio, l'organismo che per volontà testamentaria del barone Pasquale Revoltella fin dalla fondazione (1872) amministrava il museo, alcuni uomini di grande valore, che seppero operare delle scelte coraggiose e lungimiranti, contemperando la funzione culturale che il museo doveva svolgere in città con la vocazione nazionale ed europea coltivata già dal fondatore.

Il periodo fascista, per la verità, non era stato del tutto oscuro per il museo. Sotto la direzione di Edgardo Sambo, che nel '29 aveva raccolto l'eredità di Alfredo Tominz, e grazie alla presenza in Curatorio di personalità notevolissime come gli architetti Arduino Berlam e Umberto Nordio, all'inizio degli anni Trenta furono effettuati alcuni acquisti molto importanti (Previati, Carrà, Sironi, Carena), si allestì un nuovo spazio espositivo nel vicino palazzo Brunner e fu stampato il primo vero catalogo. Per contro, non sempre era stato facile, per il Curatorio di quegli anni, opporre resistenza alle pressioni dell'onnipotente Sindacato artisti, come pure è un episodio da dimenticare la discriminazione, decisa nel '42, degli autori di origine ebraica (Rietti, Bolaffio, Nathan, Parin, ecc.) che furono collocati in una saletta chiusa, accessibile solo agli studiosi.

La guerra, con la conseguente chiusura del museo per alcuni anni, segnò com'è ovvio lo spartiacque tra due epoche. Ma nel Curatorio della rinascita, insediatosi nel 1946, accanto a nomi come Silvio Benco, Oreste Basilio, Baccio Ziliotto, Carlo Sbisà, ritroviamo anche Umberto Nordio ed Eugenio Garzolini, già presidente nel '44. La vera continuità, però, è rappresentata da Nordio, che, entrato in Curatorio nel 1929, vi rimarrà fino al 1962, a fianco di un altro personaggio determinante per il futuro sviluppo del Revoltella, lo scultore Marcello Mascherini, presente dal '40 al '45, lasciato in disparte tra il '46 e il '52 (presumibilmente per ragioni politiche) e, in seguito, permanentemente in carica fino al 1975.

Mascherini sarà, anzi, per tanti aspetti, il vero regista dell'attività del museo a partire dalla politica degli acquisti, che si sviluppa attraverso un rapporto continuo con la Biennale di Venezia, e che, assieme all'annoso problema dell'ampliamento della sede, costituisce il massimo impegno del Curatorio dal dopoguerra agli anni Settanta.

Il periodo che qui si considera, cioè quel quarto di secolo che va dal 1948 al 1972, può essere diviso in due fasi abbastanza nettamente distinte, che corrispondono anche all'ultimo decennio della direzione di Edgardo Sambo e alla prima fase della direzione di Giulio Montenero, col quale si passa dalla figura del conservatore-artista (la serie si era iniziata nell'Ottocento con Augusto Tominz ed era continuata con suo figlio Alfredo, conservatore del museo fino al 1926) al direttore-critico d'arte, più adatto ai tempi. Ma tra il dopoguerra e gli anni Sessanta cambia sostanzialmente anche il tipo di attività prevalentemente svolta dal museo, che assume il carattere del tutto nuovo di istituto di ricerca, dove si inizia a catalogare scientificamente il patrimonio, si organizzano mostre, conferenze, operando anche fuori della sede storica.

È innegabile, però, che il peso politico dell'istituzione risieda soprattutto nella ricchezza del patrimonio acquisito in precedenza (dopo gli anni Settanta le difficoltà finanziarie e il decollo del mercato dell'arte contemporanea, oltre a un'aumentata cautela del Curatorio verso le correnti più avanzate, renderanno impossibile assicurarsi opere di alto livello (come quelle acquistate alle Biennali degli anni Cinquanta) ed è pure determinante per indurre l'Amministrazione comunale a investire risorse cospicue nella ristrutturazione del contiguo palazzo Brunner per ampliare lo spazio espositivo del museo, divenuto troppo ricco per essere contenuto negli spazi eleganti ma angusti di palazzo Revoltella. Prende forma così la doppia fisionomia di questo museo, in cui si passa bruscamente dal pieno Ottocento ai giorni nostri, dal classicismo tedesco di Hitzig alle bianche superfici di Carlo Scarpa, saltando bruscamente un secolo, quasi che l'epoca «di mezzo» non ci sia stata, almeno dal punto di vista museologico.

1

Una spiegazione che non si affidi alla pura e semplice casualità, o alla volontà, pure plausibile, di cancellare gli sfondi del passato regime, forse si può trovare: per primo il barone Revoltella, ma anche tanti personaggi degli anni seguenti, furono in qualche misura tormentati dall'«ansia della contemporaneità», dal bisogno di stare alla pari coi tempi, di documentare il presente; un bisogno continuamente frustrato dalla velocità degli eventi e ciclicamente avversato da forze contrarie che rallentarono per lunghi periodi la storia del museo, come avvenne nella lunghissima attesa degli spazi di palazzo Brunner (acquistato nel 1907 e ottenuto nel 1962) e con l'interminabile lavoro di ristrutturazione dell'edificio (iniziato nel 1968 e terminato nel 1991).

Gli anni Cinquanta e Sessanta sono comunque, da questo punto di vista, uno dei pochi momenti felici della storia del museo, in cui attraverso gli acquisti entrano nella collezione quasi esclusivamente opere contemporanee e il Curatorio, procedendo secondo una ilnea ragionata e coerente, riesce ad assolvere in pieno, sgombrato il campo da interessi personali e da localismi, gli obblighi sanciti dal testamento di Revoltella.

Maria Masau Dan

IL MUSEO, UNA PORTA SUL MONDO

Gillo Dorfles invita gli artisti a uno sguardo globale pensando alla tradizione

A curare la mostra «Anni fantastici» è stato chiamato Gillo Dorfles, semiologo di fama e uno dei maggiori critici d'arte a livello internazionale. Gli abbiamo rivolto alcune domande, nel tentativo di tracciare un sommario bilancio dell'arte a Trieste gettando uno sguardo al futuro.

Qual era il clima artistico a Trieste agli inizi degli anni Cinquanta?

«La situazione a Trieste negli anni Cinqunta era particolarmente confusa, perché come tutti sanno Trieste è passata attraverso le occupazioni nazista, titoista alleata, ognuna delle quali ha in qualche modo bruciato ogni possibilità di attività culturale nella città. E quindi soltanto dopo il '54, dopo il ritorno dell'Italia, abbiamo avuto una vera e propria apertura al mondo. Naturalmente anche negli anni antecedenti il ritorno all'Italia, a Trieste ci sono state attività di artisti anziani che continuavano a dipingere, e di giovani che venivano alla ribalta, e questo non va dimenticato; alcuni vecchi artisti come Sofianopulo, Brumatti, Parin erano attivi anche in quegli anni. Poi, dopo il Cinquanta abbiamo l'incontro con l'arte italiana e l'arte europea, e quindi filtrano anche a Trieste gli impulsi e i fermenti che si agitavano in tutto il mondo».

Quali sono stati i momenti e gli autori che meglio hanno espresso l'arte di quel periodo?

«Intanto bisogna tener conto dell'influenza di artisti già maturi prima della guerra, Sbisà e Natan non si possono dimenticare: la loro figura era ancora molto importante, come era importante la figura di personalità come Cernigoj, già affermato prima della guerra e che era già allora una persona anziana. Poi ci sono le figure ben note e dominanti di Mascherini e Perizi. Mascherini come si sa non è stato solo uno scultore molto fecondo e molto fantasioso, ma ha avuto un'importanza notevole anche culturalmente; ad esempio è importante il fatto che Mascherini si era occupato di scenografia: in quella che si chiamava "la cantina", un piccolo teatrino privato fatto in un sottoscala, Mascherini ha fatto alcuni allestimenti scenici che erano estremamente interessanti, anche dal punto di vista dell'arte figurativa. Di questo per solito non si parla ma è importante. Quindi Mascherini come Spacal, l'altro grande artista triestino soprattutto incisore, e Perizi, che allora era molto più giovane dei primi due ma già allora molto ben situato, sono forse le tre figure che hanno dominato agli inizi degli anni Cinquanta».

E da allora...

«...poi naturalmente dopo, verso gli anni Sessanta, comincia l'attività importantissima di Arte Viva, della Cappella Underground e della piccola galleria della Cavana, che è stata la vera conquista di un panorama aggiornato dell'arte, che finalmente poteva stare alla pari e avere rapporti con le correnti dominanti in Italia. Questo soprattutto per merito di Miela Reina, di Cogno e degli altri che facevano parte del gruppo come de Incontrera».

E oggi, qual è l'eredità lasciata da quelle espressioni artistiche a Trieste?

«Confesso che, vivendo da tanto tempo a Milano, non conosco molto bene la situazione attuale a Trieste. Tuttavia ci sono diversi artisti che ormai, viaggiando continuamente da Trieste ad altre capitali europee oltre che italiane, hanno sviluppato le ultime correnti in sintonia con l'arte povera e con il neoespressionismo».

Viaggiando nelle capitali: per un artista che opera a Trieste è fondamentale viaggiare, o gli basta partire dalla tradizione, da qualcosa che è qui?

«Io ritengo che quello che vale per tutte le città (che non siano New York) vale anche per Trieste: e cioè che è necessario che oggi l'artista sia a contatto con il resto del mondo. La tradizione è molto importante, e ovviamente ogni artista deve avere un'impronta, diciamo così, "natale"; però è fondamentale che sia in contatto con quello che succede altrove, perché data la rapidità con cui le correnti artistiche si succedeno, se uno non è a contatto con il resto del mondo rischia di perdere il filo».

Il ruolo di un museo come il Revoltella deve essere conservativo-celebrativo, o deve svolgere anche una funzione diciamo così di indirizzo e di sprone?

«Credo che questa mostra sia molto importante: forse è la prima volta che il Museo Revoltella fa un'operazione così approfondita. Tantopiù ora che può disporre della nuova ala. Tuttavia ritengo molto importante che il museo non sia solo un locale di conservazione di opere antiche o recenti, ma debba sviluppare incontri, conferenze, convegni, esposizioni temporanee, e mi pare che il Revoltella si stia avviando in questo senso».

Dal passato uno sguardo al futuro: a un giovane artista triestino che cerchi spazi di espressione che cosa consiglierebbe?

«Appunto consiglio quello che ho detto prima: viaggiare. Certo guardare le riviste, ma non fare quello che molti invece fanno, e cioè copiare dalle riproduzioni a colori delle riviste d'avanguardia credendo così di essere "alla moda". Ci vuole uno scambio tra artisti e tra nazioni. Il giovane artista dovrà dunque andare in Austria (ad esempio Graz), in quella parte della ex Jugoslavia dove può andare (Lubiana è da sempre un centro molto importante), e poi a Parigi, a Londra, a New York. In un modo o nell'altro la possibilità oggi di muoversi è aumentata enormemente e quindi un artista deve cercare di mettersi a contatto delle altre centrali della cultura; nel futuro dell'arte a Trieste vorrei vedere questo: una maggiore apertura verso l'esterno, sia a Ovest che a Est, e accanto alle attività del museo nuove e vivaci gallerie private».

2

3

Anni fantastici

ARTE A TRIESTE DAL 1948 AL 1972

Anni fantastici-Arte a Trieste tra il 1948 e il 1972, è il titolo della mostra che rimarrà aperta fino al 12 marzo 1995 al Museo Revoltella, con orario dalle 10 alle 13 e dalle 15 alle 20 nei giorni feriali (martedì chiuso) e dalle 10 alle 13 in quelli festivi. In esposizione 140 opere fra dipinti, sculture, e disegni per offrire un panorama quanto più possibilie esaustivo dell'arte a Trieste dal dopoguerra alle soglie degli anni Ottanta. Il coordinamento scientifico è stato affidato a Gillo Dorfles, la direzione è del direttore del Revoltella Maria Masau Dan; curatori delle diverse sezioni sono Gianfranco Sgubbi, Fiorenza De Vecchi, Carlo de Incontrera (Arte Viva), Luciano Celli e Piccolo Sillani (La Cappella Underground), Maria Masau Dan (Acquisizioni del Museo tra il 1948 e il 1972). L'allestimento è di Luciano Celli. La mostra si articola tra il piano terra (grandi sculture), il soppalco dell'auditorium (arte triestina del periodo), il quinto piano (Arte Viva, Arte povera e Getulio Alviani) e il sesto piano (acquisizioni del museo). La rassegna parte dalla Biennale di Venezia del 1948, storica occasione di rinascita dell'arte italiana, si snoda attraverso le altre Biennali fino ad arrivare al 1972, anno che coincide con la morte di Miela Reina, artista che ha segnato un'epoca.

IL PERCORSO IDEALE

Ogni mostra ha una sua storia fatta di ricerche, di catalogo, allestimento e altro. Non per ultimo, una volta stabilito l'arco di tempo da sottoporre a revisione critica, in questo caso gli anni che vanno dal 1948 al 1972, va indicato il metodo seguito. Ed è questo, si voglia o no, ad operare il coinvolgimento degli artisti e dei loro prodotti. A Trieste, negli anni indicati, ma anche agli inizi del '900 e, perché no, fino ad oggi, si contano decine e decine di nomi dignitosi. Di fronte al numero, però non ci sono alternative: si deve fare una scelta. Per cui i presenti, tutti più o meno noti, non sono altro che «campioni» estratti da uno specifico ambiente fatto di musei e gallerie, esposizioni personali e collettive, sindacati di categoria, istruzione artistica ecc. Poi, considerato il rapporto artista-opera, nella mostra si sono ordinati i materiali su un percorso lineare con sezioni di approfondimento. Questi, visti in uno scenario nazionale e internazionale scandito dalla ricostruzione (fino al 1958), dal boom economico e poi dalla crisi (fino al 1972), come nella particolare situazione di isolamento di Trieste indicano, rispetto ai gruppi e alle correnti, alle sperimentazioni dell'arte americana ed europea un ritardo, salvo qualche caso, generalizzato. Ciò non vuol dire che gli artisti non si diano da fare e si organizzino formando, ad esempio, un gruppo di vertice piuttosto stabile con Carà, Mascherini, Romeo Daneo, Predonzani che tiene i contatti con la curia vescovile, le amministrazioni, il potere politico.

Casi a parte, come Spacal e Perizi, fino ai primi anni '60, più numerosi sono quelli che oscillano tra conservazione e novità. Primo della serie: Guido Marussig. Andato via da Trieste assai presto, ma mantenendo legami di amicizia in città, isolando e semplificando i soggetti nei suoi quadri cerca effetti poetici e psicologici. Il "vecchio" se ne va con tentativi di aggiornamento. Non altrettanto si può dire di Mascherini, scultore d'istinto, forse il più noto a livello internazionale, abile nelle pubbliche relazioni, ma sempre in grado di fare proposte piene di fascino. Come, del resto continua a proporre Ugo Carà superando i modelli classici con le sue figure femminili in slancio dinamico verso l'infinito.

Il primo però a rappresentare l'avanguardia è Nino Perizi. Dalla vicinanza al Fronte Nuovo delle Arti all'informale e oltre, i segni che isolano lo spazio e le sue forze ne rendono inconfondibili i lavori. Aperto a molte sperimentazioni anche Cernigoj, in un continuo variare di forme nuove. Per certi aspetti, anche la poetica di Spacal è fortemente innovativa quando con grande capacità di sintesi riesce a spingere immagini di vita al limite del figurativo.

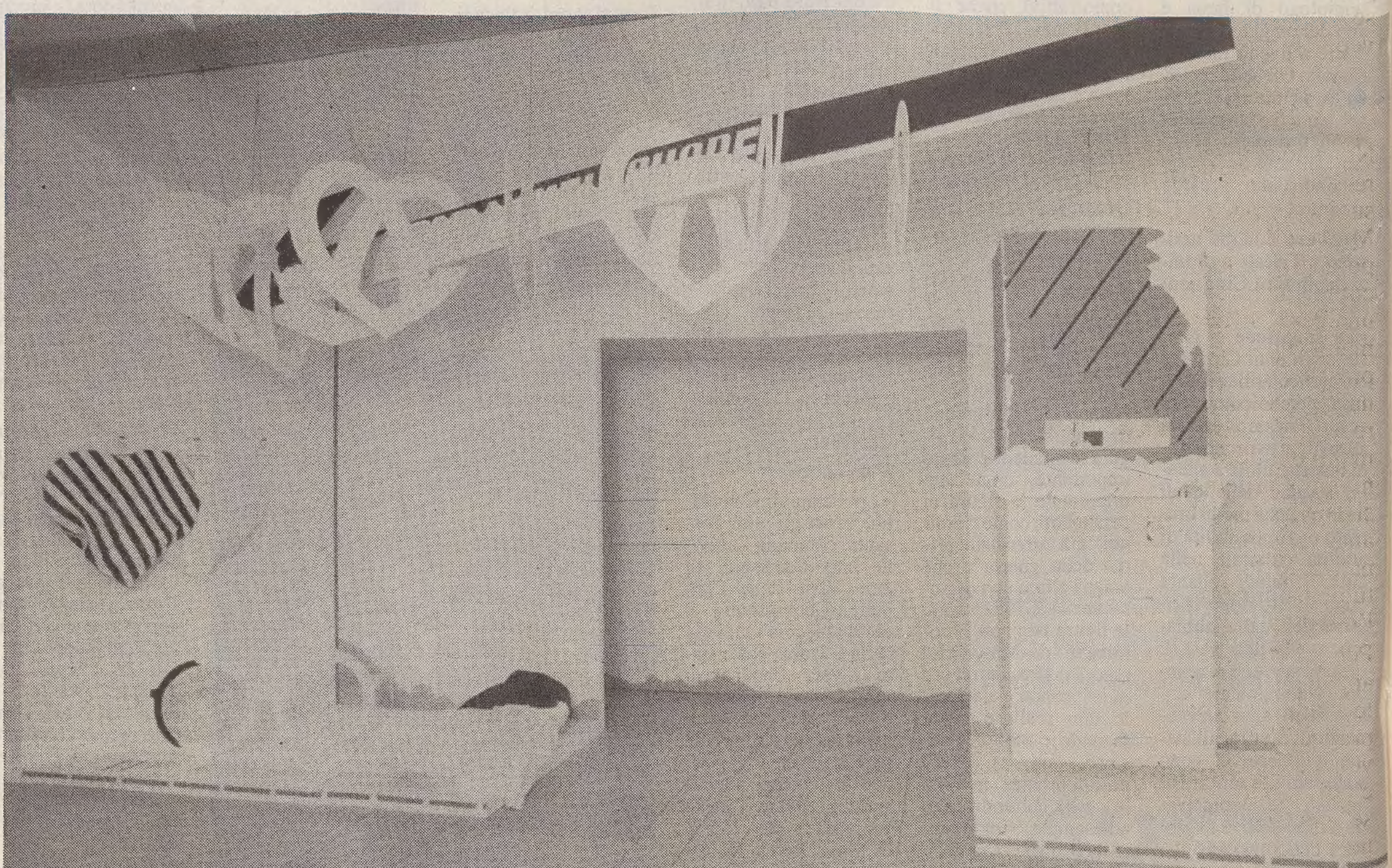
In un clima di maggiori aperture con proiezioni fuori città a metà degli anni Sessanta una vivace ripresa vede affermarsi Arte Viva, centro operativo che realizza quanto di meglio, con forza e vivacità intellettuale, si fa a Trieste nell'arte contemporanea, trovando una sorta di catalizzatore nella coinvolgente personalità di Miela Reina. Accanto, e dopo Arte Viva, è la Cappella Underground a farsi notare per le sue iniziative sperimentali, fra le quali sta in evidenza uno dei primi interventi di arte computerizzata. Nel 1970, Edvard Zajec presenta un programma modulare che prevede l'uso dello hardware in operazioni artistiche. Ed è con Zajec che si chiude il percorso ideale della mostra, con il «nuovo» che affiora: verso il 2000 e oltre, a prevedere la città telematica di domani.

7

8

4

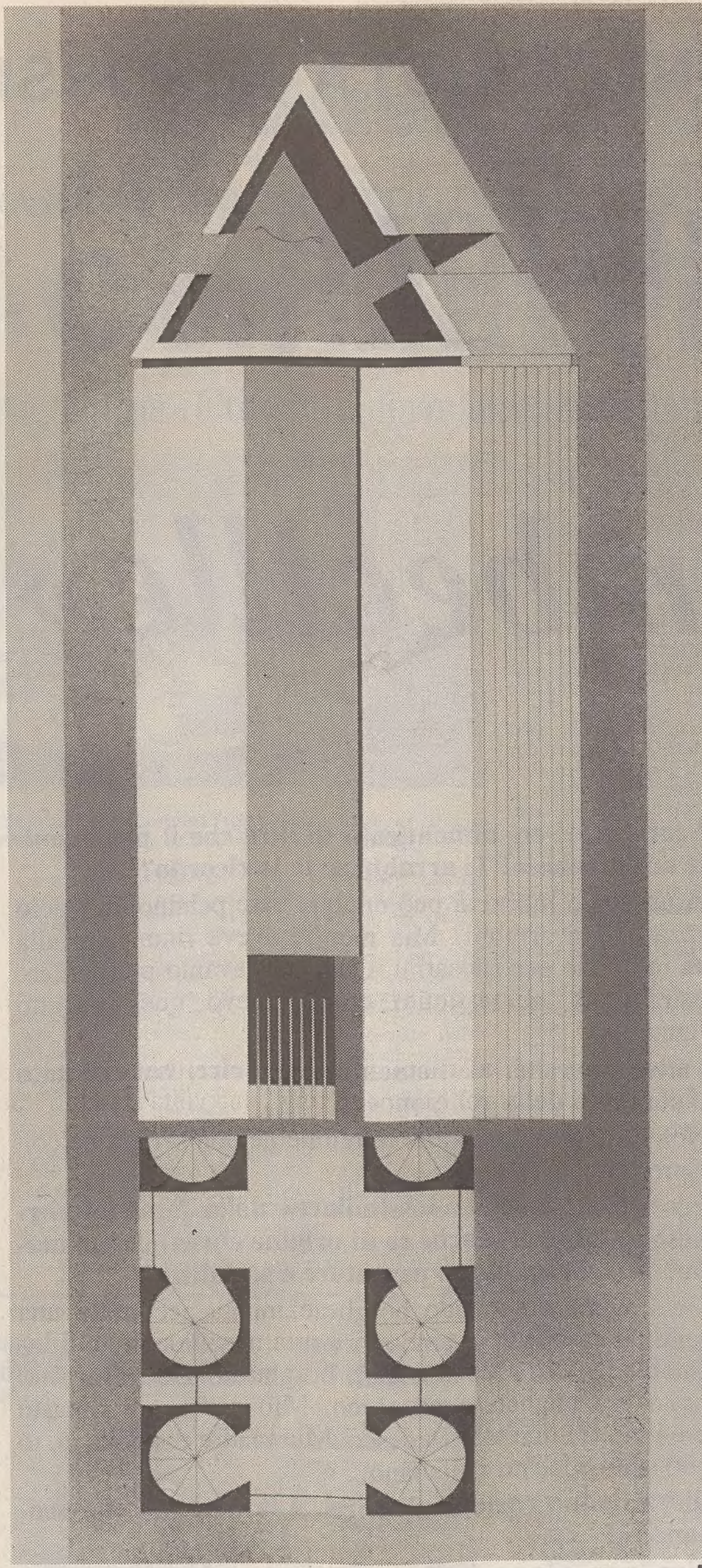
5

6

1 - Alberto Viani, *La Cariatide*, 1952
2 - Augusto Černigoj, *Cantiere*, 1956
3 - Nino Perizi, *Ritmi e spazi*, 1964
4 - Gianni Emilio Simonetti, *Concert Fluxus: terra, acqua, fuoco, vento ed elettricità*, 1969
5 - Aldo Rossi, *Il triangolo in architettura - studio per il teatro di Parma*, 1967
6 - da *Archizoom. Dressing design*, catalogo della mostra, Trieste, Edizioni La Cappella, 1973
7 - Marcello Mascherini, *Il gallo*, 1954
8 - Miela Reina, *Mostra Cuore*, 1970
9 - Luigi - Loize Spacal, *Ferriera*, 1948

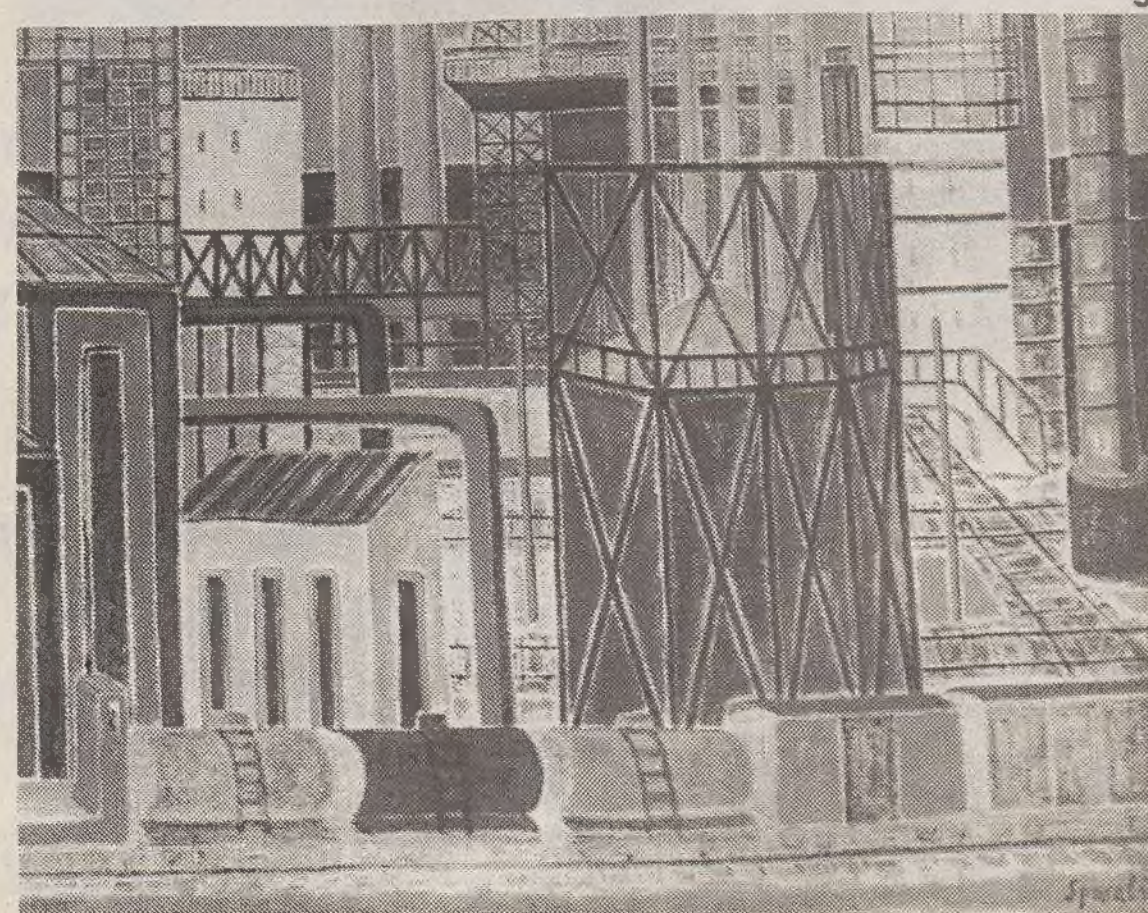
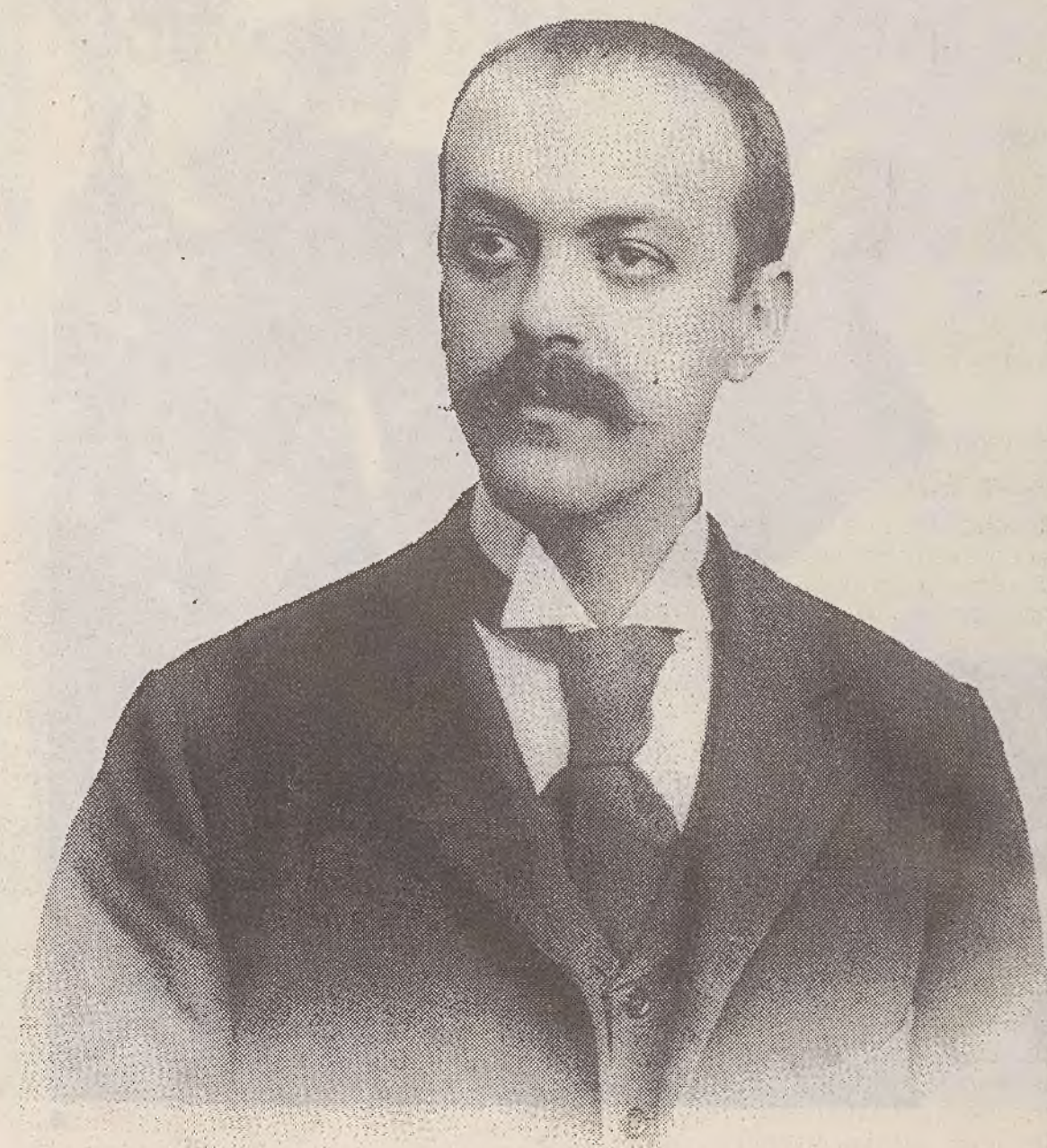
MIELA REINA

Esistono - al di fuori di ogni ragione storica e di ogni motivazione psicologica - delle personalità artistiche destinate - forse per segreti disegni della sorte - a rimanere nell'ombra o a essere «scoperte» e valorizzate dopo anni dalla loro morte: eppure capaci di imprimere una loro inconfondibile orma alle vicende dell'arte.
E' stato questo in parte il destino di Miela Reina, una delle pochissime autentiche artiste che la seconda metà del nostro secolo abbia concesso a Trieste. Purtroppo la fugace esistenza di Miela, e la sua estrema ritrosia nel prendere contatti con i canali mercantili dell'epoca, hanno fatto sì che di lei ben poco sia stato esposto e conosciuto fuori dell'ambito della sua città natale, mentre era ancora in vita.
Oggi, a tanti anni dalla sua prematura scomparsa, non resta altra possibilità che quella di tentare una nuova lettura di un'opera molto vasta e complessa, ma purtroppo rimasta interrotta, magari proprio a cominciare dalle opere esposte nella mostra.
Miela non fu mai un'epigone o una seguace del pop americano; piuttosto trovò nel connubio tra questo, i comics, e forse un estremo ricordo dada, lo spazio più vicino alla sua mentalità espressiva; e di questo spazio si valse per costruire una sorta di teatrino permanente, dove i personaggi fantastici - da lei inventati in parte già nel periodo precedente, più tradizionalmente pittorico - venivano a narrare le loro gesta. Si tratta di personaggi umani, umanoidi e oggettuali. Oggetti umanizzati, scritte parlanti, esseri ambigui in parte giocosi, in parte seriosi, tutto un coacervo di strumenti iconici desunti dal mondo circostante, dalla vita di tutti i giorni, o da un universo inventato, famtasmagorico, e persino onirico.
Che cosa rimane e cosa rimarrà dell'opera pittorica e narrativa di Miela Reina? La risposta è che quest'opera, già come oggi si presenta in questa mostra antologica, ora che il tempo ne ha prospetticamente sfrondato gli aspetti più labili, sottolineandone quelli più duraturi, appartiene a quanto di più autentico abbia prodotto l'arte figurativa triestina e italiana dopo la metà di questo secolo. Si tratta, ovviamente, di un episodio limitato, per il percorso cronologico entro cui si è svolto, e anche per le caratteristiche «linguistiche» a cui è legato. Un episodio che sta a cavallo tra pittura e teatro, tra disegno e spettacolo, tra decorazione e illustrazione - caratteristica questa così tipica della migliore arte dei nostri giorni: la sua qualità «intermedia» di mediatrice tra arti diverse. Ma si tratta, comunque, di un episodio di estrema coerenza e di grande originalità. Forse è proprio per merito di Miela Reina se l'area giuliana e soprattutto la città di Trieste potranno rivendicare un proprio posto nella storia dell'arte moderna.

ARTE VIVA

Non si può «leggere» l'opera di Miela Reina senza focalizzare l'attenzione sul «laboratorio» dove meglio «costruì» i suoi lavori: Arte Viva. Enzo Cogno, Carlo de Incontrera, Miela: erano loro i tre animatori di Arte Viva, che, contemporanei alla loro epoca, usavano linguaggi ambigui per chi, come Luciano Semerani, si avvicinava a quel gruppo con una certa diffidenza nei riguardi dell'avanguardia. I tre animatori di Arte Viva usavano dunque linguaggi ambigui e si presentavano anche, per un motivo o per l'altro, come personaggi ambigui, difficili da collocare e soprattutto da arruolare negli schieramenti. «Per quel che contano oggi gli schieramenti di allora - ricorda Luciano Semerani - va detto che venivamo da tempi in cui "riformista" o "socialdemocratico" si usavano per offendere traditori e conigli già individuati; si andava verso tempi in cui, forse a ragione, si sarebbe criminalizzato lo stalinismo; eravamo di sinistra, ma non come tutti e soprattutto non per opportunismo, come molti, ma, all'opposto, per una infantile confusione tra politica ed etica».
Per chi orbitava intorno ad Arte Viva l'arte era vissuta come appagamento, come gioco dell'intelligenza o anche solo delle mani. E in nome di questo modo di fare arte Arte Viva praticò l'intrufolamento, la spedizione notturna, il viaggio verso alcuni espressionistici labirinti nei meandri della terra, e poi, subito dopo, lanci spaziali tra stelle fredde e lattiginose superfici, alla ricerca della razionalità raggelante del senno perduto racchiuso negli automi e nei computer. Così a Trieste, ci racconta Semerani, «si sono potute toccare con mano le ponderosità mortifere del pensiero pensante e le liquide dolcezze della dissoluzione amorosa, il rumore del vuoto, l'architettura monumentale della povertà e la miseria tragica dei lustrini e delle finte pietre pietrose, ma mai "la morte dell'arte"». Questa la scommessa, ci dice Semerani, questa la vittoria.
Nel giudizio di altri, però, Arte Viva divenne una lunga, troppo lunga stagione burlona. «Il desiderio di libertà - dice Semerani - di messa in mora di istituzioni come la scuola e persino la famiglia, l'anticonformismo che in quegli anni erano venuti avanti (e di cui fu un tangibile documento la presentazione in mostra dei gadgets anarchici, antimilitaristi ecc. importati dal '68 internazionale), sfociarono nel '68».
«Arte Viva - continua Semerani - sembrò, a posteriori, far parte di un messaggio politico a grande scala; a parte il terrorismo i gruppuscoli andarono all'asta al migliore offerente: Arte Viva non cercò o non trovò un mercato e certo è stato meglio così». Se la nascita del gruppo si perde, come tutti i racconti sulle origini, nel tempo, molto chiara è, invece, la data della morte del gruppo che coincide con la scomparsa di Miela Reina.

LA CAPPELLA UNDERGROUND

Un capitolo tutto suo nel panorama dell'arte a Trieste negli anni Sessanta-Settanta se lo merita la Cappella Underground. Il terreno culturale su cui iniziarono a intervenire artisti e operatori della Cappella Underground, nell'epoca in cui l'associazione promosse il settore delle arti visive a un ruolo primario, presentava dei caratteri chiaramente individuabili, che offrirono precisi motivi di confronto e di elaborazione di nuove esperienze. Nel secondo dopoguerra il riferimento alla cultura artistica italiana, promossa dall'irredentismo e sancita nel 1918 con la sconfitta dell'impero austro-ungarico, era ancora forte anche se non esclusiva, com'era accaduto invece durante il periodo tra le due guerre. La situazione determinata dal 1945 al 1954 dalla tutela del Governo Militare Alleato sulla città da contenzioso con la Repubblica Socialista di Jugoslavia sulla definizione delle linee di confine spingeva nuovamente le istituzioni pubbliche cittadine ad attuare una politica culturale di riconferma dell'appartenenza italiana di Trieste; d'altra parte la nuova scena artistica nazionale, profondamente rinnovata, era senz'altro in grado a quell'epoca di offrire aggiornati stimoli agli artisti triestini. Tra i «suggerimenti» nati dagli agganci con la Biennale di Venezia e le ricerche sperimentali di Arte Viva si inserirono gli artisti e gli operatori della Cappella Underground, creando un centro di ricerche e di sperimentazioni audiovisive per raccogliere e proporre istanze già presenti, ma non generalizzate, e per rilanciare il bisogno del contatto con la nuova arte internazionale. «All'opera d'arte - spiega il critico Laura Safred - gli artisti e gli operatori della Cappella Underground assegnavano il compito di innescare un cortocircuito mentale capace di scuotere un pubblico tradizionalmente incline a frequentazioni letterarie e musicali anche sofisticate e poco disposto a intrattenere un rapporto attivo con le arti visive: un pubblico borghese colto e conservatore, ma non conformista». «Il concetto di un'arte sociale - continua Laura Safred - innervata nelle maglie della vita quotidiana per rivoltarla come un guanto e per rovesciare pregiudizi e impostazioni culturali di tipo tradizionale sotto il segno di una creatività critica e liberatoria, era il punto di forza dell'arte delle neo avanguardie, che gli artisti della Cappella Underground amavano e praticavano con adesione seguendo programmi dichiarati, anche se non unificati».
Non mancarono all'interno della Cappella Underground componenti di ispirazione didattica, in una città senza Accademia e dotata di un Istituto statale d'arte di impronta fino ad allora marcatamente artigianale. Gli obiettivi dell'intervento didattico si indirizzarono verso fronti diversi ed espressero metodi di lavoro talora contrastanti nelle loro premesse teoriche e nelle conseguenze operative. Al giocoso riformismo di Bruno Munari, che ebbe senz'altro un riscontro e un positivo riflesso sugli operatori e sugli insegnanti di educazione artistica della città, si contrappose la smaterializzazione dell'esecuzione del «Concert Fluxus: terra, acqua, fuoco, vento ed elettricità» di Gianni Emilio Simonetti, che inchiodava i tasti del pianoforte con il convincimento profetico e nichilista dell'esperienza tedesca. Alla componente ludica, su cui insistevano mostre come quella giocata sull'identificazione dell'«Autoritratto di ignoto», si accompagnava a quella eversiva, rivolta a scalzare confortevoli abitudini intellettuali, sia sulla base di un progetto culturale alternativo sia su quello di una pura critica del costume, come fu il caso della mostra dedicata al tema, in quel momento flagrante, del Kitsch. Nell'ambito di una così varia e diversificata attività, a distanza di 25 anni, oggi si riconoscono come maggiormente indagate dalla Cappella Underground tre principali aree: quella della cultura del progetto, quella della fotografia e quella della pittura. Le opere in mostra al Museo Revoltella sono una piccola testimonianza di queste tre aree, in particolare quadri, sculture, oggetti già presenti nelle mostre «Archizoom: dressing design», «Per pura pittura», «Basta il progetto» e «Fotografia creativa».

9

«Occorre evitare di essere un astuto imbecille»

Ettore Schmitz nacque a Trieste il 19 dicembre del 1861 e morì a Motta di Livenza il 13 settembre 1928. Pubblicò, quasi sempre a sue spese, i suoi romanzi e le sue novelle con lo pseudonimo di Italo Svevo. Come tale è considerato oggi il più grande romanziere italiano di questo secolo, anzi «uno dei più grandi scrittori moderni» (Maria Corti). Le sue opere maggiori sono «Una vita» (1892), «Senilità» (1898) e «La coscienza di Zeno» (1923).

In vita fu considerato un diligente lavoratore, prima impiegato alla Banca Union, e poi dirigente della fabbrica di vernici sottomarine del suocero Gioachino Veneziani.

L'intervista che segue è il frutto di un colloquio tra Ettore Schmitz e un suo pronipote, Fulvio Anzellotti. Nato a Trieste il 10 agosto del 1928, Anzellotti è un imprenditore-scrittore, attento studioso dei fatti della sua famiglia. A Trieste Anzellotti ha svolto anche incarichi pubblici: è stato presidente dell'Area di Ricerca e vicepresidente e amministratore delegato della Sincrotrone. Oggi è amministratore delegato della Veneziani Nubian. Ha pubblicato tre libri: «Il segreto di Svevo» (1985), «Zara addio» (1991) e «La Villa di Zeno» (1992), appunto sulla saga della sua famiglia. L'incontro con Italo Svevo è avvenuto in un clima di cordiale familiarità, come si conviene tra parenti. Ecco di seguito il colloquio tra Fulvio Anzellotti e Ettore Schmitz/Italo Svevo.

Caro zio, l'altro giorno ho comperato un giornale e mi hanno regalato una cassetta (una specie di disco) con la registrazione di una tua novella. Poi sono salito sul treno rapido che porta da Trieste a Milano: sai che si chiama «Svevo» come i treni che portano in Germania si chiamano Hesse o Schiller?

«Oh, la balena! Avevo scritto che la morte è l'ammirevole liquidazione della vita e, ahimé, l'avventura di tutti. Ma che peccato essere morto senza vedere tutto questo! Sono proprio pentito di essere morto... Pentito come un ebreo che si è fatto battezzare!»

Oh, la balena (anch'io ho imparato da Angiolina questa espressione veneta): ma tu stesso, accolto alla nascita in sinagoga come Aronne Schmitz, hai prima indotto tua moglie cattolica a sposarti col rito civile, e poi ti sei fatto battezzare! E già prima, pubblicando «Senilità», ti eri dimenticato di dire che il protagonista era un ebreo! Ti arrabbi se te lo ricordo?

«A un uomo morto si può dunque dare persino un calcio senza che si arrabbi? Mia moglie aveva rinunciato alla sua religione per sposarmi. Quando stavamo per perdere nostra figlia, ho restituito, come potevo, quel suo atto d'amore».

E allora perché, al momento di morire, hai rifiutato «il conforto della religione»?

«Non ho mai pensato alla religione né con serietà né con disprezzo».

E così ti sei lasciato «assimilare» dalla famiglia borghese e cattolica (anche se di origine ebrea) di tua moglie? Tu, ebreo, libero pensatore e socialista!

«Quel vigliacco mondo borghese mi ha accordato una grande tranquillità, legandomi a mia moglie con nodi indissolubili. Oh! Buona e cara borghesia! Del resto mio nonno era ungherese ed ebreo. Mio padre era rimasto ebreo ma era diventato tedesco. Mia madre era italiana, io sono stato educato in italiano... ».

Allora hanno ragione gli ebrei, è la mamma che «comanda»?

«Non lo so. Ma credo che come bisogna rispettare e onorare le proprie origini, così bisogna anche rispettare l'ambiente in cui ci capita di vivere, e adattarsi... senza combattere, sempre col pugno alzato... Sarebbe stato assurdo per mio nonno continuare a parlare solo ungherese a Vienna, e mio padre a Trieste era sostanzialmente già un assimilato. Non si poteva vivere a Trieste appartandosi dal movimento di idee che in questa città fu sempre attivissimo... ».

Questo l'hai scritto, con Giulio Cesari, nel profilo autobiografico di Italo Svevo. Ma nella veste di Zeno scrivesti: «Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo».

«Perché a casa parlavamo in triestino. Come sapete, lo insegnammo anche a Joyce, quasi in cambio delle sue lezioni di inglese».

Ma Joyce, imparato a Trieste il dialetto, lo continuò a usare in famiglia anche a Zurigo e Parigi...

«Non si può raccontare che in una lingua viva. Il dialetto è un linguaggio fresco e vivo, non costretto da accademie e vocabolari, e la mia lingua non poteva essere altra che la loquela triestina, la quale non ebbe bisogno di attendere il 1918 per sentirsi italiana».

La «tua» lingua? La lingua di chi? Di Ettore Schmitz, di Italo Svevo o di Zeno? Sai che qualcuno (Giovanni Palmieri) oggi dice che tu, zio Ettore, hai creato Italo Svevo e la sua lingua così come Italo Svevo ha creato Zeno, con di nuovo una sua propria lingua... Tu chi sei?

«Forse non sono colui che visse ma colui che descrissi... Quando scrissi la stesura definitiva della "Coscienza di Zeno", nell'estate del 1922 mi chiudevo in salotto per l'intera giornata, talvolta ci tornavo nel mezzo della notte, e mia moglie racconta che quando uscivo dallo studio ero completamente assorto, assente... Facevo fatica a tornare ad essere Svevo dopo aver vissuto tutte quelle ore da Zeno... o da Ettore... Non lo so... ».

1922! Mentre inviavi il manoscritto all'editore ci fu la Marcia su Roma. Te n'eri accorto, o eri sempre assente? In tutti i tuoi scritti, Mussolini è nominato una sola volta, il fascismo e il comunismo solo in un paio di occasioni.

«Non ho mai domandato niente né ai bolscevichi né ai fascisti... Un giorno un critico, parlando di D'Annunzio e di Mussolini, inviò i miei ammiratori a ricordare tali due nomi... Come se qualcuno in Italia avesse saputo trascurarli... Io ne fui amareggiato ma mi figuro l'impressione di Mussolini. Ho sperato che gli levasse la tessera!».

Insomma non sei stato toccato da quello che chiamavi «il malanno della politica meschina e crudele»... Allora solo lavoro e letteratura?

«Meglio dire lavoro o letteratura: sono messo nella letteratura italiana come un pezzo di aglio nella cucina di persone che non possono soffrirlo... E se io scrivevo una sola linea il mio lavoro nella vita pratica era rovinato per una intera settimana... E in famiglia per credere nella letteratura avrebbero dovuto vedere dei denari».

Un tuo ammiratore americano un giorno mi ha detto: Svevo ha commesso un grave errore nel contrapporre letteratura e affari: «Literature is a business in itself». E ben lo sa tua nipote Susanna Tamaro che ha venduto quasi un milione di copie dei suoi libri!

«Oh! La balena! E c'è già un treno che si chiama "Tamaro"?».

No, e non ce n'è neanche uno che si chiami Saba... Sei contento? Come ti piaceva Saba?

«Era uno di quegli uomini che scoprono il mondo cercando la rima, e che usano solo un pezzo della carta che hanno pagato per intero. Ho avuto molti amici poeti, tra cui Eugenio Montale che invitai a passare dai versi al modo più ragionevole di esprimersi».

E Trieste? Parlami di Trieste.

«Forse assomiglia a quel passero che morì di fame perché pretendeva di trovare il cibo dove una volta era stato abbondante... I tempi cambiano. Ma Trieste è sempre una bella, una cara città. Tutti coloro che ci sono stati ci ritornano. È bello quando ci soffia il borino».

Bella ma povera... Circondata e chiusa da un confine angusto...

«Un confine? Pecà, pecà. Dovrebbe essere possibile attenuare i confini... Le frontiere dovrebbero ridursi in modo da non essere neppure più tali, semplici segni che avvertano che certe leggi vi regnano e che chi le varca deve ottemperarvi».

Ma i nostri vicini...

«Ogni nazione ha le sue virtù e i suoi difetti. I peggiori errori, che sono talvolta fonte di male e che una volta popolarizzati non si possono distruggere, sono quelli di un popolo sul conto di un altro».

Quali sono i nostri difetti?

«Occorre evitare di essere quello che i greci chiamavano "koutoponiros", cioè un "astuto imbecille", come diceva il mio signor Aghios. È un bel sentimento quello di sentirsi furbi, ma spesso il furbo è in sostanza un imbecille, talvolta anche quando ha ragione... ».

Ma le cose vanno male, molto male, la città protesta.

«Protestate? La protesta è spesso la via più breve alla rassegnazione».

È un paradosso!

«È la verità. Anche se riconoscere la verità non equivale ad amarla».

Qual è allora la verità che hai cercato senza pietà in te stesso? È vero che hai scelto il nome Zeno anche per assonanza col greco (xènos, straniero). E perché il cognome di Carla (Gerco) è un anagramma di «greco»? E un tuo personaggio che ti porta in un viaggio sentimentale è anche lui un greco! Ulisse?

«Semmai Telemaco, "lontano dalla battaglia"... Credi che io lo sappia di preciso? "Gerco" è anche quasi un anagramma di Cergol (Zergol), il vero nome di Angiolina... Ma basta! Forse un giorno usciremo dallo spazio e dal tempo e ci conosceremo tanto intimamente tutti che sarà quella la via della sincerità e ci vedremo tutti a vicenda fino in fondo. Prospettiva macabra».

Così pessimista?

«Il pessimista è un intelletto e l'ottimista è un temperamento».

(E per dimostrare il suo temperamento zio Ettore si accende una delle tante sue ultime sigarette e scompare in una nuvola di fumo... Ma era lui o Italo Svevo? O Zeno lo straniero, il foresto?)

TRIESTE GRAFFITI

Si preannuncia il «tutto esaurito» per «TRIESTE Graffiti — musica leggera a Trieste negli anni Cinquanta», in programma stasera alla sala Tripcovich con inizio alle 21.15. Lelio Luttazzi e il suo trio, la big band di Paolo Tomelleri e il ricostruito quartetto Vallisneri, Cancelli, Ferrara, Conti promettono di far viaggiare il pubblico attraverso il tempo. La serata, promossa dal Comune di Trieste nel quadro delle manifestazioni «Trieste 1954-1994», e organizzata dalla Scuola di Musica Cinquantacinque, ha anche lo scopo di raccogliere fondi per il comitato Ota, D'Angelo, Luchetta, Hrovatin, a favore dei bambini vittime della guerra in Bosnia.

ANNI CINQUANTA TRA CRONACA E QUOTIDIANO

«Trieste anni cinquanta — Attraverso cronaca e quotidiano» sta continuando a raccogliere buon successo fra il pubblico — già oltre ventimila persone — che ogni giorno visita la mostra, aperta a palazzo Costanzi dalle 10 alle 13 e dalle 16 alle 19. A questo proposito l'amministrazione comunale ha deciso di prorogare il periodo di apertura della mostra dal 15 fino al 31 gennaio 1995. Dai primi giorni del prossimo anno sarà inoltre in vendita a L. 5.000 una pubblicazione che cercherà di raccontare per immagini, fotografie e riproduzioni il clima dell'esposizione.